

Gepubliceerd in:

Rosemarie Buikema en Liedeke Plate (red.)

Handboek Gender in Media, Kunst en Cultuur. Bussum: Coutinho, 2015 (tweede, herziene, druk): blz. 267-282.

ISBN 9789046905012.

Lara Croft, Kill Bill en feministische filmwetenschap

Anneke Smelik

Een oog staart ons aan. De camera zoomt uit en we zien Lara Croft ondersteboven hangen aan een touw. Ze glijdt naar beneden en springt op de grond van wat nog het meest lijkt op de ruïne van een Egyptische tempel. Stilte. Tussen de pilaren en graf-tomben zien we zonnestrallen. Stof dwarrelt neer. Lara kijkt waakzaam om zich heen. Dan slijt de steen naast haar met veel geweld open en het gevecht begint. Minutenlang rent, springt, duikelt Lara in de meest acrobatische toeren. Pilaren vallen om, tomben barsten open. Ze trekt pistolen en schiet en schiet en schiet. Haar opponent, een robot, lijkt even uitgeschakeld. De camera glijdt langs Lara's goed gevormde lichaam en zoomt in op haar borsten, haar benen, haar billen. Ze valt op de grond en vuurt liggend al haar kogels op de robot af. Dan grijpt ze zijn 'armen' en duwt de roterende schijven in zijn eigen 'hoofd.' Ze springt boven op hem en hakt hem in mootjes. Op de monitor van de robot verdwijnt Lara, terwijl het beeld zwart wordt. Lara hijgt en grinnikt triomfantelijk. Ze heeft gewonnen.

Met deze adembenemende actiescène begint de eerste *Tomb Raider* film (2001), met Lara Croft (Angelina Jolie) als de 'girl that kicks ass.' Waar vecht ze voor? Geen idee; ik kan het me niet herinneren als de film is afgelopen. Het is typerend voor de Hollywoodfilm dat het conflict eigenlijk van ondergeschikt belang is. Het gaat om een strijd tussen goed en kwaad, waarbij het van tevoren vaststaat dat het goede, en dus de Hollywoodheld of -heldin, altijd wint. Als een ware 'warrior' trekt Lara ten strijde, maar waarvoor of waartoe doet er niet toe. Supersterk is Lara, onoverwinnelijk sterk. Maar ook bloedmooi, onwaarschijnlijk mooi. Deze combinatie kenmerkt de filmische heldin vanaf de jaren negentig.

De actieheld in Hollywood was traditioneel altijd een man. In de jaren tachtig komt de vrouwelijke actieheld op, die vecht en vloekt als een man (Tasker 1993). Eind jaren negentig valt op dat de actieheldin weer even erotisch aantrekkelijk is als de vroegere vrouwelijke ster. Lara Croft is exemplarisch voor dit ambivalente vrouwbeeld: geërotiseerd als vrouw en gemasculiniseerd als actieheldin. De actiefilm is een extreem gewelddadig genre, dus het is temidden van een slagveld van uitgerukte ogen, afgehakte ledematen, spuitende fonteynen van bloed, en ontelbare doden dat in dit hoofdstuk wordt getraceerd hoe dit vrouwbeeld van de 'warrior' is ontstaan en hoe we dat kunnen duiden met behulp van de feministische filmtheorie. Daarvoor worden twee strijdsters gebruikt: Lara Croft uit de *Tomb Raider* films en Beatrix Kiddo uit de *Kill Bill* films.

Hoewel de films in dezelfde periode gemaakt zijn, begin van de eenentwintigste eeuw, en min of meer tot hetzelfde genre behoren, vertegenwoordigen ze toch heel verschillende tendensen in de hedendaagse beeldcultuur. Waar Lara Croft nog met behulp van de klassieke feministische filmtheorie geanalyseerd kan worden, is dat voor Beatrix Kiddo niet het geval. Kunst en populaire cultuur lopen soms voor op de wetenschap. Nieuwe culturele praktijken vragen om nieuwe theoretische concepten. Deze ontwikkeling toon ik aan de hand van deze twee ‘warriors,’ die beide een verschillende voorstelling van gender belichamen. In dit hoofdstuk bespreek ik de inmiddels klassieke feministische filmtheorie (zie voor een uitgebreid overzicht Smelik 1999). Aan de hand van de twee actieheldinnen ga ik na in hoeverre deze theorievorming nog bruikbaar is en waar en hoe deze aangepast moet worden.

De voyeuristische blik

De feministische filmtheorie ontwikkelde zich in de vroege jaren zeventig onder invloed van de vrouwenbeweging. Dat proces liep parallel aan de opkomst van het structuralisme binnen de cultuurwetenschappen, onder de invloed van marxisme, semiotiek en psychoanalyse. Het is de periode waarin de filmwetenschap zich begint te vestigen binnen de universiteiten. Binnen het (post)structuralistische perspectief staat niet zozeer de inhoud centraal (wat is de betekenis van deze film, televisieserie of videoclip?), maar de betekenisgeving (hoe komt betekenis tot stand?). Het is vanzelfsprekend om film niet te zien als een *reflectie* van een vooraf gegeven betekenis, maar als een *constructie* van betekenis. In de laatste jaren is een verschuiving gaande naar aandacht voor de zintuiglijke en affectieve *ervaring* van filmkijken.

Vanaf de prille aanvang van de filmtheorie staan kwesties als klasse, sekse en etniciteit centraal in dit nieuwe vakgebied. Het is binnen filmwetenschap, en meer algemeen binnen visuele studies, nog steeds gebruikelijk om aandacht te schenken aan deze sociale en ideologische vraagstukken. Zo is de feministische analyse van ‘de blik’ algemeen aanvaard binnen de cultuurwetenschappen. Met andere woorden, de feministische theorie is vanaf het ontstaan van de filmwetenschap een factor van belang geweest.

De filmwetenschap heeft geprobeerd om met behulp van psychoanalytische concepten de fascinatie van film te duiden. De zuigende werking van film – in de bioscoopzaal ben je een en al oog en oor – wordt met behulp van de psychoanalyse uitgelegd als een primaire identificatie met camera en projectie (Metz 1982). Bovendien wordt de fascinatie voor film in verband gebracht met seksualiteit. Volgens Freud (1905) begint erotiek met kijken: de *scopofilie*. Uit de verlangende blik volgen de aanraking en uiteindelijk de seksuele handelingen. Filmtheoretici waren er snel bij om te stellen dat het medium van film in feite gebaseerd is op de scopofilie: in het donker van de bioscoop is de toeschouwer een voyeur die ongelimiteerd naar het witte doek kan kijken. Filmkijken heeft dus altijd iets erotisch, in tegenstelling tot theater waar het voyeurisme doorbroken wordt omdat de acteurs kunnen terugkijken. Ook de televisie en de computer kennen niet dezelfde voyeuristische omstandigheden als de film, omdat in de huiskamer lichten aan staan, mensen er doorheen praten, het scherm veel kleiner is en er allerlei vormen van afleiding zijn.

Het is de verdienste geweest van Laura Mulvey (1989) om te stellen dat de actieve en passieve kant van scopofilie, de kijkdrift, verdeeld is over de seksen. John Berger (1972) had in zijn bekende boek *Ways of Seeing* al gesteld dat in de westerse cultuur, van schilderkunst tot reclame, ‘mannen handelen en vrouwen verschijnen,’ oftewel: mannen kijken en vrouwen worden bekeken. Mulvey richt haar analyse op de klassieke Hollywoodfilm, de commerciële zwart-witfilm tussen de jaren 1930 en 1960. In de Hollywoodfilm (maar het principe is ook van kracht in de Europese film) werkt dit volgens Mulvey als volgt. Het mannelijke personage bekijkt een vrouw, waarbij de camera filmt wat de man ziet (een zogeheten ‘point of view shot’). De toeschouwer in de zaal kijkt via de ogen van het mannelijke personage naar de vrouw. Doordat de camera ‘meekijkt’ met het mannelijke personage, wordt de toeschouwer uitgenodigd dan wel gedwongen een mannelijke positie in te nemen. Zo ontstaat een drievoudige ‘mannelijke’ blik: camera, personage en toeschouwer. Daarbij wordt het vrouwelijke lichaam door montage en kadrering in stukjes ‘gesneden’ en gefragmenteerd in beeld gebracht.

In Mulveys analyse is het belangrijk dat de filmische middelen, zoals de cameravoe-ring, de beelduitsnede, de montage en de muziek, het vrouwelijke lichaam objectiveren en tot een passief schouwspel maken om te bekijken: *to-be-looked-at-ness*. Klassieke voorbeelden van dit soort voyeurisme kun je vinden in klassiekers als *Gilda* (1946, met Rita Hayworth), *The Postman Always Rings Twice* (1946, met Lana Turner), *Written on the Wind* (1956, met Lauren Bacall) en *Psycho* (1960, met Janet Leigh), maar ook nog in latere films als *Sliver* (1993, met Sharon Stone) en *True Lies* (1994, met Jamie Lee Curtis; overigens dochter van Janet Leigh).

Mulvey trekt haar analyse verder door met de notie van het castratiecomplex. De voyeuristische blik op het vrouwelijke lichaam is verontrustend voor de man omdat het anders is; in Freuds woorden ‘gecastrat’ (Freud 1931). Een vrouw herinnert de man onbewust aan de ‘castratie’ die bij vrouwen al heeft plaatsgevonden; zij is gemankeerd en heeft een gebrek. Misschien kunnen wij als eenentwintigste-eeuwse feministen iets neutraler stellen dat in een door mannen gedomineerde samenleving vrouwen het teken zijn voor het sekseverschil. In de meeste culturen is het zo dat de vrouw-als-ander, namelijk als anders dan de man, betekenis geeft aan het sekseverschil. Zo herinnert de vrouw de man voortdurend aan haar anderszijn, zonder dat we dit onmiddellijk in de beladen termen van castratie moeten vertalen.

In de cultuur, in dit geval in films, moet die mannelijke angst bezworen worden. Dat gebeurt volgens Mulvey op twee manieren. Ten eerste door sadisme: het vrouwelijke lichaam wordt beheerst en ingevoegd in de sociale orde. Sadisme krijgt meestal vorm in de narratieve structuur. Vaak volgt op de erotische blik geweld, zoals verkrachting of zelfs moord. Het is geen toeval dat in de klassieke Hollywoodfilm de *femme fatale* vaker wel dan niet het loodje legt, zoals in *Double Indemnity* (1944, met Lana Turner). Ook in de jaren tachtig gaat de seksueel actieve vrouw nog dood, zoals in *Fatal Attraction* (1987, met Glenn Close) en *Thelma & Louise* (1991, met Susan Sarandon en Geena Davis). *Basic Instinct* (1992) is misschien wel een van de eerste films waar de fatale vrouw (Sharon Stone) op het einde mag doorleven, op de voet gevolgd door *The Last Seduction* (1994, met Linda Fiorentino).

De tweede manier om de mannelijke angst te bezweren is volgens Mulvey door fetisjisme (Freud, 1927). In dat geval wordt de vrouwelijke ster tot een perfecte schoonheid gemaakt, die de aandacht van haar verschil, haar anderszijn, moet verleggen. Bij fetisjering verwijlt de camera eindeloos bij het schouwspel van de vrouwelijke schoonheid en leidt zo de aandacht af van haar lichamelijke 'gemis.' Op zulke momenten van 'spectaculisering' wordt het verhaal van de film even stilgezet. Dit gebeurt met alle Hollywoodfilmsterren, maar de meest klassieke voorbeelden van fetisjering zijn wel Marlene Dietrich en Marilyn Monroe. Een hedendaags voorbeeld is Angelina Jolie.

Mulveys feministische analyse dateert uit de jaren zeventig, maar is tot op de dag van vandaag van groot belang voor inzicht in de beeldcultuur. Het is een van de meest geciteerde en invloedrijke artikelen binnen de filmwetenschap. Door de feministische filmkritiek is de passiviteit van vrouwen in de film doorbroken in de afgelopen decennia; Hollywood wil graag een belangrijk marktsegment tevreden stellen. Vaak wordt nu bewust gezocht naar een actievere rol voor de actrice en kunnen vrouwen ook de (vaak gewelddadige) hoofdrol spelen in actiefilms van allerlei genres, zoals horror (Neve Campbell in *Scream*, 1996), sciencefiction (Angela Bassett in *Strange Days*, 1995; Ripley (Sigourney Weaver in de *Alien*-series), avonturenfilm (Angelina Jolie in *Tomb Raider*, 2001 en 2003), de wraakfilm (Uma Thurman in *Kill Bill*, 2003 en 2004), en als soldaat in de actiefilm (Demi Moore in *G.I. Jane*, 1997). Vrouwen zijn ook steeds meer zelf films gaan maken als regisseur en als producent (zie Lin Tay, 2009 over hedendaagse feministische filmmakers).

In het spel rond kijken en bekeken worden speelt ook etniciteit een rol. Dyer (1997) laat zien dat het hele Hollywoodsysteem is gericht op de witte ster, bijvoorbeeld in de belichting of in de dominante positie die zij inneemt in het verhaal. Zowel Hall (1997) als Nederveen Pieterse (1992) geeft een uitgebreide historische analyse van de manier waarop gekleurde en zwarte mensen in de westerse cultuur in beeld worden gebracht. Hier was vaak sprake van treurige stereotypering, zoals de gefetisjeerde exotisering van de zwarte vrouw in de Europese film, of het beeld van de zwarte man als seksueel bedreigend in de Amerikaanse film (Gaines 1988). Een 'andere' etniciteit wordt in film bijna altijd in verband gebracht met seksualiteit (Young 1996). Hoewel tegenwoordig in de Europese film interetnische relaties ook wel positief kunnen eindigen, zijn deze in de Amerikaanse film nog steeds op één hand te tellen (Smelik 2003). Een voorbeeld is *Monster's Ball* (2001) waarvoor Halle Berry als eerste zwarte vrouw een Oscar kreeg voor beste actrice in een hoofdrol.

Het blikkenschapel in de beeldcultuur van nu

Hoewel het klassieke voyeurisme tegenwoordig minder voorkomt in film, speelt het blikkenschapel nog volop in de reclame, modiefotografie en de videoclip. Videoclips en modeshows zijn bijna helemaal opgebouwd rond gefetisjeerde vrouwenlichamen en het geseksualiseerde spel van kijken en bekeken worden. Daarbij valt een aantal trends op. Ten eerste lijkt er minder sprake te zijn van voyeurisme via een mannelijk blik, wat betekent dat de toeschouwer niet meekijkt met een mannelijk personage maar met een 'neutrale' camera. Tegelijkertijd lijkt de *to-be-looked-at-ness* alleen maar toegenomen te zijn in de laatste decennia. Het vrouwelijk lichaam wordt steeds naakter en erotischer in beeld gebracht. Hier is sprake van een zekere *pornoficatie* in de huidige beeldcultuur.

Ten tweede valt op dat vooral de rap- en hiphopcultuur met zijn ‘pimp’ en ‘ho’ (*whore*) stereotypen sterk inhaakt op het voyeurisme. Dit kan enerzijds gewaardeerd worden als een zichtbaar maken van het zwarte lichaam als erotisch en aantrekkelijk, maar anderzijds kan deze machocultuur ook bekritiseerd worden om zijn seksistische blik op vrouwen.

Ten derde strekt dit fenomeen zich uit tot het mannelijke lichaam; ook zijn lijf wordt object van de voyeuristische blik in film, reclame, mode en soaps (Hall 1997). Vanaf de jaren negentig wordt het mannelijke lichaam gefragmenteerd, geobjectiveerd en geërotiseerd (Simpson 1993). Dit is deels uit de homobeweging overgenomen voordat het manbeeld heteroseksueler werd gemaakt in de figuur van de metroseksueel.

Ten vierde is het lichaam in de laatste decennia enorm veranderd door de fitnesscultuur: mannelijke en vrouwelijke sterren moeten niet alleen mooi, maar ook superslank en superfit zijn. De volle figuren van Marilyn Monroe, Jane Russell en Ava Gardner hebben plaats gemaakt voor de gestroomlijnde lichamen van Gwyneth Paltrow, Nicole Kidman en Keira Knightley. Ook voor Hollywood moeten oudere actrices voldoen aan de norm van ‘thin is in’; Sigourney Weaver heeft in *Alien Resurrection* (1997) armen van staal. Magere en gespierde modellen en actrices zijn het nieuwe vrouwbeeld van de eenentwintigste eeuw.

Soms levert deze nieuwe lichaamsvorm anachronistische beelden op. Wanneer Angelina Bassett in *What’s Love Got To Do With It* (1993) de rol van Tina Turner speelt, zingt zij in een mouwloos jaren zestig jurkje een rock ‘n roll song. Dan vallen haar gespierde armen uit de toon en beseft de kijker opeens hoe het lichaam in die paar decennia is veranderd.¹ Voor de film- of popster van vandaag zijn mollige armen taboe en gebeeldhouwde biceps een *must*. We kunnen zelfs stellen dat vrouwelijke vormen afgevlakt zijn, op de borsten na die met behulp van siliconen of digitale manipulatie onnatuurlijk groot zijn en onnatuurlijk hoog op het lichaam zitten. Borsten mogen op generlei wijze ten prooi vallen aan de zwaartekracht. Armen, benen, billen, en buik horen niet meer rond of zacht te zijn, maar even hard en gespierd als in een mannelijk lichaam.

Voor zowel vrouwen als mannen is er sprake van een disciplinerend van het lichaam (Foucault 1977) die soms leidt tot gevaarlijke combinaties van diëten, uithongeren, laxepillen, darmspoelingen en ‘fitness-boulimie.’ We kunnen zeggen dat de voyeuristische blik geïnternaliseerd is in onmogelijke normen voor een mager en toch sterk en goed gevormd lichaam. Zelfs na zwangerschappen moeten actrices bewijzen dat ze binnen de kortste keren weer in maatje 34 passen. Hoewel in een film als *The Devil Wears Prada* (2006) met deze hang naar perfectionering de spot wordt gedreven, door bijvoorbeeld een vrouw met maat 36 als ‘dik’ te bestempelen, onttrekt niemand zich in de film aan deze norm. Wel lijkt er momenteel enigszins een tegenreactie te bespeuren tegen deze trend van almaar jonger en magerder. Zo lanceerde het cosmetica-merk Dove in 2005 een reclamecampagne van ‘gewone’ vrouwen met ronde vormen en in 2006 voor oudere modellen.² Sommige actrices presenteren bewust hun vrouwelijke vormen als gezond, zoals Kate Winslett, Scarlett Johansson en Jennifer Lopez. In de modellenwereld stelt men nu voor om een minimumgewicht in te stellen om extreme gevallen van anorexie te voorkomen. Vooral op blogs brengen zwarte, gekleurde, mollige, en oudere vrouwen een keur aan andere vrouwbeelden in beeld, maar in de dominante beeldcultuur is diversiteit nog ver te zoeken.

Samenvattend kunnen we aan het begin van de eenentwintigste eeuw zeggen dat het klassieke voyeurisme veranderd is, omdat de toeschouwer niet meer via een dominante mannelijke blik meekijkt. Dit betekent dat de camerablik neutraler is geworden, zodat zowel de mannelijke als de vrouwelijke toeschouwer vrij kan genieten van het erotische spektakel. Daarnaast is de fetisjering van zowel het vrouwelijke als het mannelijke lichaam sterk toegenomen in een geërotiseerde lichaamscultuur. De gelijkshakeling tussen de seksen speelt zich dus af op het niveau van het kijken (de blik) en het niveau van bekeken worden (het object), waarbij activiteit en passiviteit over beide seksen verdeeld zijn.

Die veranderingen zijn duidelijk te zien in *Tomb Raider*. Lara Croft speelt een actieve rol en 'staat haar mannetje' wat vechten en geweld betreft. Haar lichaam fungeert als erotisch schouwspel voor de toeschouwer (m/v) zonder bemiddeld te worden door de ogen van een mannelijk personage (Kennedy 2002; Mikula 2004). Angelina Jolie mag dan een pronte boezem hebben, haar lichaam is verder hard en gespierd. Haar fitness en haar 'fallische' wapens maken haar tot een onoverwinnelijke 'warrior.' Daarbij valt op dat zij als erotisch object niet beschikbaar is voor de mannelijke personages in de film. Zij is zelfs opvallend eenzaam en onderhoudt geen seksuele relaties.

We kunnen deze analyse doortrekken naar Jolies partner, Brad Pitt. Vanaf de erotisering van zijn kontje in *Thelma & Louise* (1991) is hij een voorbeeld van de hedendaagse held die als object voor een vrouwelijke blik fungeert. Ook zijn lichaam is in de loop van de tijd behoorlijk gevormd; vergelijk zijn vroege fysiek maar eens met zijn torso in *Troy* (2004). In *Mr & Mrs Smith* (2005) strijden Jolie en Pitt om het even wat betreft geweld en erotiek. Enerzijds doen ze niet voor elkaar onder in gevechten, hoewel Jolie de betere huurmoordenaar is, want zij heeft tientallen meer mensen gedood dan hij. Anderzijds buit de camera hun reputatie uit als mooiste man en mooiste vrouw door hun lichaam veelvuldig erotisch in beeld te brengen.

Kijken en bekeken worden: de narcistische blik

Nam de filmwetenschap het begrip scopofilie over van Freud, van Lacan werd vooral zijn theorie van de spiegelfase toegepast om processen van identificatie uit te leggen. Filmtheoretici als Metz (1982), Baudry (1992) en Mulvey (1989) adapteerden het idee om het filmkijken te begrijpen via Lacans spiegelfase. In die toepassing is de film als een spiegel waarin de kijker haar of zijn ideale ik herkent via de secundaire identificatie met de held, bovenop de primaire identificatie met het filmische apparaat. De spiegelfase gaat volgens Lacan (1977) vooraf aan de taal en speelt zich in het imaginaire register af als de baby tussen de zes en achttien maanden oud is. Lacan stelt dat de verzorger (meestal de moeder) het kind op de arm voor de spiegel houdt. Het kind leert om zichzelf in de spiegel te herkennen en van de moeder te onderscheiden.

Voor Lacan is het cruciaal dat die eerste vorming van het ik op het spiegelbeeld is gebaseerd. Volgens hem is dat spiegelbeeld altijd een idealisering, omdat het kind een ideaalbeeld van zichzelf projecteert. In de spiegel meent het kind zichzelf als een eenheid te zien, terwijl het haar of zijn eigen lichaam nog ervaart als een verbrokkelde massa zonder enige beheersing over de ledematen. Dit ideaal zelfbeeld leidt bij het kind tot een 'triumf van herkenning,' een eerste besef van het ego. De herkenning van het zelf in het spiegelbeeld is echter een 'mis'kenning (*méconnaissance*). Het kind identificeert zich namelijk met het beeld van zichzelf als een ander, als een beter zelf dat hij of zij ooit in de toekomst hoopt te worden. Dit is volgens de altijd sombere Lacan een zekere tragiek van de mens: we bouwen onze identiteit op een ideaalbeeld waar we nooit aan kunnen voldoen. In zijn ogen schieten we dan ook altijd op een existentieel niveau tekort.

De spiegel is een visueel *topos* in schilderkunst, films, videoclip, reclames en modefoto's, waar het vaak fungeert als een moment van (zelf)reflectie en waarin het lacaniaanse proces moeiteloos te herkennen is. We moeten daarbij wel onderscheid maken tussen het narcisme van het personage en de narcistische blik van de toeschouwer. In de klassieke Hollywoodfilm duidde het eerste vaak op de zwakte of zelfs mentale ziekelijkheid van het vrouwelijke personage (Doane 1987). Tegenwoordig duidt het narcisme van het personage eerder op haar kracht en zelfstandigheid. Het feit dat Lara Croft geen relaties aangaat in de film, onderstreept haar narcisme. Zij past in dat opzicht in een trend, want de huidige beeldcultuur is narcistischer geworden. Bij veel huidige film- en popsterren (denk bijvoorbeeld aan Madonna) staat schoonheid vaak in dienst van een narcistische blik. Dit narcisme maakt een voyeuristische blik niet onmogelijk, maar leidt nooit tot het passieve schouwspel zoals Mulvey indertijd analyseerde. Naast een actieve rol stelt ook narcisme de vrouwelijke ster in staat om haar *to-be-looked-at-ness* onder controle te brengen.

Narcisme werkt ook op het niveau van de toeschouwer. Het concept van de spiegelfase is veelvuldig toegepast in de beeldcultuur als een internalisering van ideaalbeelden via een identificatie met de machtige, aantrekkelijke held. Voor Mulvey en andere feministische filmtheoretici was het probleem van de klassieke Hollywoodfilm dat de vrouwelijke toeschouwer zich alleen actief kon identificeren met de mannelijke held, en dat de identificatie met de heldin altijd marginaal of masochistisch was. De vraag naar het plezier van de vrouwelijke kijker heeft lange tijd de feministische filmtheorie beheerst (Bergstrom & Doane 1989). Daarbij werd ook de vraag gesteld naar een specifiek zwart (hooks 1992; Grayson 1995; Hall 1997) en lesbisch toeschouwerschap (Gever 1993; Smelik 1998b; Dyer 2003; Aaron 2004).

Met de komst van krachtige heldinnen vanaf de jaren zeventig is de negatieve identificatie verdwenen. Ook hier kan Lara Croft als voorbeeld dienen. De vrouwelijke toeschouwer kan zich identificeren met het ideaalbeeld van een vrouw die macht heeft, actief handelt, en ook nog mooi en aantrekkelijk is zonder aan zelfstandigheid in te moeten boeten. Niet alleen film, maar de hele beeldcultuur is doordrongen van de spiegelende identificatie: popsterren, fotomodellen en acteurs bieden ons allemaal ideaalbeelden aan. De fancultuur is voor een groot deel op die narcistische identificatie gebaseerd (Stacey 1994).

Natuurlijk zit er ook een keerzijde aan. In een cultuur waarin jeugd, fitness en schoonheid steeds belangrijker worden, raakt het ideaalbeeld steeds onbereikbaar. Hier valt de narcistische blik samen met de internalisering van de voyeuristische blik zoals hierboven al aan bod kwam. Dit resulteert in een verregaande disciplinerende van het lichaam (Foucault 1977). Dit is problematisch, omdat het gaat om een zelfopgelegd ideaal dat is ontleend aan de beeldcultuur en waaraan maar weinig mensen zich kunnen onttrekken. Weinigen kunnen zich nog in dat ideaalbeeld herkennen en velen raken uitermate ontevreden met hun uiterlijk. Dat leidt tot frustratie en soms tot drastische maatregelen zoals plastische chirurgie, of tot ziektes als anorexie en boulimie. In dat geval is de narcistische blik in de spiegel van de popcultuur mislukt, omdat de identificatie leidt tot ontevredenheid over zichzelf in plaats van een versterking van het zelfbeeld.

Oedipus

Tot nu toe is veel nadruk gelegd op het complexe blikkenschap dat identificatie en verlangen regelt in de film, omdat het typerend is voor een visueel medium. Het voyeurisme komt voort uit het verlangen om iemand te hebben (te krijgen) en het narcisme uit het verlangen om iemand te zijn (te worden). Een psychoanalytisch begrip dat in de filmwetenschap een grote rol speelt (evenals in de literatuurwetenschap) is het Oedipuscomplex (Freud 1900, 1925, 1931). De nadruk op het oedipale element als structureel onderdeel van het verhaal maakt de psychoanalyse minder geschikt als analytisch kader voor televisie en computer, omdat dat minder verhalende media zijn met spektakel en fragmentatie als belangrijkste vormgevende elementen. Daarom is de rol van psychoanalyse in de filmwetenschap veel groter geweest dan in de studie van televisie of digitale media.

Hollywoodfilms staan bol van oedipale motieven. Het conventionele filmverhaal heeft de volgende structuur: goed overwint kwaad, zoon wint van de vader, held krijgt meisje, de gevaarlijke vrouw of ('nog erger') de homoseksueel wordt onschadelijk gemaakt, en de symbolische orde wordt hersteld (Kuhn 1999). Deze vaak wat voor de hand liggende analyses van filmverhalen zal ik hier niet herhalen. Wel is het interessant dat filmwetenschappers door de combinatie met het structuralisme het Oedipuscomplex vooral hebben opgevat als iets dat het verhaal vormgeeft. Zo wordt er gesproken van de oedipale structuur in de klassieke Hollywoodfilm, bijvoorbeeld de rivaliteit tussen mannen in de western of de vader-zoonstrijd in avonturenfilms zoals *Indiana Jones*.

Eerder zagen we al dat Lara Croft geen seksuele relaties met mannen onderhoudt, maar in *Tomb Raider* is wel een oedipaal motief aanwezig. Lara heeft een gecompliceerde verhouding tot haar vader. In de film zoekt zij steeds zijn goedkeuring en vindt er uiteindelijk een verzoening plaats. Hier is sprake van een ingewikkelde verdubbeling, omdat Jolie ook in het echt een dergelijke relatie met haar vader heeft, die ook nog eens als acteur deze rol speelt in de film (Jon Voight).

De filmtheorie is een tijdlang gedomineerd door de analyse van het Oedipuscomplex, omdat men onder invloed van het structuralisme in elk verhaal wel een oedipale structuur herkende. Gebaseerd op een structuralistische analyse van sprookjes claimde Teresa de Lauretis (1984) dat een verhaal per definitie een oedipale structuur kent, omdat een narratieve opzet altijd voortgedreven wordt door het verlangen van de held. Er leek in Hollywood, maar vaak ook in de Europese film, geen ontsnappen mogelijk aan de oedipale ideologie. Zoals Mulvey stelde dat sadisme een verhaal nodig had, betoogde De Lauretis dat een verhaal niet zonder sadisme kon. Vooral het op de vrouwelijke toeschouwer gerichte melodrama kwam er als genre slecht van af in de feministische optiek, door het steeds weer ten tonele voeren van de tirannieke moeder, de verstikkende moeder-dochterrelatie of de ongelukkig en eeuwig verlangende huisvrouw. Juist wat meer marginale genres zoals de horror en sciencefiction konden zich beroepen op een breuk met dat oedipale patroon, door ongegeneerd het *unheimliche* of het abjecte te verbeelden (Creed 2005; MacCormack 2008).

Omdat het vrouwelijke personage in film altijd gedefinieerd is als voorwerp van het mannelijke verlangen, ontstond de vraag hoe het vrouwelijke verlangen eruit ziet. Het is als het ware een herformulering van de freudiaanse vraag ‘Was will das Weib?’ Volgens Mulvey en anderen was een verkenning van vrouwelijke subjectiviteit alleen maar mogelijk binnen een radicale esthetiek. Dat leverde in de jaren zeventig avant-gardefilms op van filmmaaksters als Chantal Akerman, Marguérite Duras, Ulrike Ottinger, Helke Sander, en ook van Laura Mulvey zelf (Kuhn 1994; Kaplan 1983). Maar de avant-garde is nootir ontoegankelijk voor het grote publiek. In *And the Mirror Cracked* (Smelik 1998a) onderzocht ik films van vrouwelijke regisseurs die binnen een min of meer conventioneel stramien opereren en toch proberen om een vrouwelijke subjectiviteit en verlangen vorm te geven. Hoe heroveren vrouwelijke filmmakers het lichaam van vrouwen op het cliché waartoe het verworpen is? Hoe brengen zij verlangen en kijkplezier terug? Hoe verbeelden zij vrouwelijke erotiek? Dit kan bijvoorbeeld door stelselmatig de *point of view*, zowel binnen het verhaal als door de blik van de camera, aan het vrouwelijke personage te geven. Een andere manier om vrouwelijke karakters subjectiviteit te geven is door een innerlijk leven in beeld te brengen met dromen, fantasieën of hallucinaties.

And the Mirror Cracked was een poging om de grenzen binnen de psychoanalyse op te rekken via hedendaagse speelfilms. Sinds dat boek uit de jaren negentig is er een sterke tendens binnen de universiteiten om het bredere terrein van de ‘visuele cultuur’ tot object van analyse te maken (Sturken & Cartwright 2001; Carson & Pajaczkowska 2001; Jones 2003). Dit gebied omvat naast film en televisie ook nieuwe media als internet en computer games. De academische interesse voor deze media vraagt om een eigen en ander theoretisch kader. Dit alles leidt binnen de mediastudies tot nieuwe theoretische stromingen die trachten ‘voorbij’ marxisme, semiotiek en psychoanalyse te komen.

De zwaardvechtende nemesis

De vraag is of de semiotiek en psychoanalyse heden ten dage een voldoende spannend of innovatief kader vormen om de contemporaine film te interpreteren. Door een stroming als het postmodernisme, maar ook door de digitale technologie, komen nieuwe vormen van filmische esthetiek op die de klassieke structuren van representatie en vertelling doorbreken (Stam 2000). De postmoderne film is meer gericht op spektakel, sensatie en affect dan op het vertellen van een verhaal (Kramer 1998). Deze fragmentatie in de eigentijdse film kan gezien worden als een ingrijpende breuk met de oedipale verhaalstructuur. Een goed voorbeeld is *Kill Bill* (1 en 2) van Quentin Tarantino (2003, 2004).

Kill Bill is een typische actiefilm, op hybride wijze doorschoten met andere gewelddadige genres zoals de spaghetti western, de Japanse samoerai, yakuza en manga, de Chinese kung fu, de Amerikaanse blaxploitation, gangsterfilm en ‘rape revenge’ film. Het laatste is een horrorgenre dat gericht is op een publiek van jongemannen, waarin een vrouwelijke ‘warrior,’ de ‘Final Girl’ die de gruwelen overleeft, anderhalf uur lang op vaak afgrijpselijke wijze wraak neemt op haar verkrachters (Clover 1992). In de twee films van *Kill Bill* duurt deze wraakoefening bijna vijf uur.

De vrouwelijke hoofdpersoon, Beatrix Kiddo alias De Bruid alias Zwarte Mamba alias Arlene Macchivalli alias Mammie, wordt gespeeld door Uma Thurman. Zij is een 'warrior' die ooit deel uitmaakte van de 'Deadly Viper Assassination Squad,' een stelletje meedogenloze strijders uit de onderwereld onder leiding van ene Bill. Wanneer Beatrix zwanger raakt probeert ze uit dit leven te ontsnappen door zich te settelen in een gewone baan en een huwelijk. Als Bill hierachter komt, moordt de Squad alle aanwezigen in de kerk uit tijdens een repetitie voor het huwelijk. Bill schiet hoogstpersoonlijk de hoogzwangere Beatrix in het hoofd. Maar, zoals het een echte heldin betaamt, overleeft zij deze moordaanslag en ontwaakt na vier jaar uit een coma, mét een kogel in haar hoofd en zónder baby in haar buik. Als een engel der wrake moordt zij de drie vrouwen en twee mannen van de Squad uit, waarbij zij en passant in haar eentje hele gangs aan het zwaard rijgt zoals de 'Crazy 88' in Tokio. Tot slot gaat zij de confrontatie aan met haar vroegere minnaar en vader van haar dochtertje, Bill (David Carradine). Het kind is tijdens haar comateuze staat in het ziekenhuis geboren en door Bill ontvoerd. Dit verhaal wordt pas aan het einde van de twee films duidelijk, want de chronologie is op onnavolgbare wijze opgeknipt en het narratief springt voortdurend heen en weer in de tijd. Zelfs de naam van de heldin leert de kijker pas helemaal op het einde kennen.

Kill Bill is een typisch product van de geglobaliseerde filmindustrie. De film is voor een groot deel opgenomen in studio's in Beijing en is geïnspireerd op de Japanse cultklassiekers *Lady Snowblood: Blizzard from the Netherworld* (1973) en *Lady Snowblood: Love Song of Vengeance* (1974). Ook hierin figureert een hardvochtige heldin die met haar flitsende zwaard een bloedige wraaktocht onderneemt. Een andere inspiratiebron is de funky blaxploitation film met 'koningin van de blaxploitation' Pam Grier in de hoofdrol; een genre door en voor Afrikaans-Amerikanen in de jaren zestig en zeventig. Als een James Bondachtige figuur had Grier de rol van Cleopatra Jones op zich genomen in de gelijknamige film (1973) waarin zij als speciaal agent de drugswereld te lijf gaat. In *Coffy* (1973) speelt zij een verpleegster die wraak neemt voor de drugsverslaving van haar jongere zus. In het blaxploitation genre komt het ontluikende zwarte bewustzijn samen met de vrolijke geest van de jaren zestig in een hippe mix van geweld, seks en humor. Tarantino bewijst Pam Grier op indrukwekkende wijze eer in *Jackie Brown* (1997), waarin zij zowel de gangsters als de politie een loer draait en er met de buit vandoor gaat. Grier speelt de rol met een zekere verstillings en onderkoelde erotiek, waardoor een monument ontstaat voor een vrouwbeeld dat we in Hollywood zo zelden te zien krijgen: een waardige en aantrekkelijke 'oudere,' zwarte vrouw. Uit de inspiratiebronnen voor *Kill Bill* blijkt dat de figuur van de vrouwelijke krijger voorgangers heeft in de filmgeschiedenis.

Beatrix Kiddo verschilt hemelsbreed van Lara Croft. De laatste is overgeheveld van een game naar een film en blijft daardoor een eendimensionaal personage (Walden 2004). Kiddo is daarentegen een uitermate complex karakter met een scala aan emoties. Zij is bewonderenswaardig in haar moed, kracht en doorzettingsvermogen. Steeds weer redt zij zich uit de meest penibele situaties. Ze wint onmogelijke gevechten (in haar eentje tegen achtentachtig mannen), en staat zelfs letterlijk op uit een graf waarin ze levend begraven was. Een opvallend verschil met Lara is dat Kiddo's lichaam nergens geërotiseerd wordt. Nooit glijdt de camera verlekkerd langs de vormen van haar lichaam. Ook niet van de vele andere vrouwelijke krijgers in de film. Natuurlijk zien we dat Uma Thurman een slank en fit lichaam heeft en voldoet aan de hedendaagse normen van de blonde schoonheid. Maar een lustobject, zoals Lara, wordt zij nooit. Niet haar lichaam wordt gefetisjeerd, maar haar 'Hattori Hanzo' zwaard. Haar ogen zien we niet in de spiegel gereflecteerd, maar in het flikkerende staal van haar zwaard. De voyeuristische blik is dus afwezig, terwijl de narcistische blik gemiddeld wordt door het wapen en daarmee in dienst wordt gesteld van de wraak. Ondanks de afwezigheid van erotiek is *Kill Bill* toch een heel lichamelijke film. Het is immers een continu gevecht vol bloed, zweet en tranen. Steeds weer zien we het kwetsbare vlees waarin geslagen, gehakt en gesneden wordt. Maar ook zien we hoe Kiddo keer op keer als overwinnaar uit de strijd komt. Ze mag dan besmeurd zijn met het bloed van haar slachtoffers, gewond zijn, en trillen van uitputting: ze wint elk gevecht opnieuw. Ze worstelt zich met heldhaftige moed steeds weer een weg door haar angst en wanhoop.

Vanuit feministisch oogpunt frappeert de bijzondere nadruk op moederschap in *Kill Bill*. Moederschap is doorgaans een ondergeschoven kindje in de commerciële Hollywoodfilm. Moeders zijn – althans in Hollywoodtermen – nu eenmaal niet sexy. Alleen in het genre van het melodrama – en de tv-variant, de soap – komen moeders voor. Moederschap is daar bijna altijd een bron van lijden en problemen. Kiddo's zwangerschap en verlies van haar kindje is een belangrijke motivatie voor haar nemesis. Pas veel later komt ze erachter dat haar dochttertje nog leeft, wat haar hernieuwde vechtlust geeft.

Het eerste gevecht in *Kill Bill* vindt plaats tussen Kiddo en Vernita Green (Vivica Fox). Midden in het intense mesgevecht komt Vernita's vierjarige dochttertje thuis. De twee vrouwen stoppen onmiddellijk en houden ieder het mes verborgen achter hun rug. Hijgend en bebloed, met gescheurde kleren, in een vernielde huiskamer, praten ze op zachte toon met het meisje dat hen verbijsterd aanstaart. Als het meisje naar boven is gegaan, keuvelen de vrouwen ogenschijnlijk vriendelijk. Kiddo zegt: 'Maak je geen zorgen. Ik zal je niet vermoorden voor de ogen van je kind'. Maar als Vernita plotseeling een kogel op haar afvuurt, doodt Kiddo haar vliegensvlug met het mes. Terwijl Kiddo het bloed van haar mes en haar gezicht afveegt, biedt ze het dochttertje excuses aan voor de moord op haar moeder.

Deze wonderlijke mengeling van meedogenloosheid voor de vijand en tederheid voor het kind kenmerkt de vechtende vrouwen in *Kill Bill*. Wanneer Kiddo een zwangerschapstest doet tijdens een opdracht om in een andere stad ene Lisa Wong te doden, schiet een vrouw zich een weg de hotelkamer in. Terwijl de vrouwen elkaar met een pistool in het vizier houden, laat Kiddo het stripje zien en vertelt dat ze zwanger is. De andere vrouw trekt zich langzaam terug en roept 'gefeliciteerd' terwijl ze wegrent. Het is het enige gevecht waarin geen doden vallen. De film benadrukt ook visueel in de flashbacks steeds weer Kiddo's zwangerschap.

Als Kiddo aan het eind van haar lange wraaktocht Bills huis binnendringt om hem te doden, houdt hij haar dochttertje voor zich terwijl hij zachtmoedig over ‘mammie’ praat die nu eindelijk het kind komt ontmoeten. Het is de eerste keer dat Kiddo huilt. Bijna vijf uur lang hebben we naar een sterke, wrede en gewelddadige ‘warrior’ gekeken die voor niets of niemand wijkt in haar heftige verlangen naar wraak. Regelmatig delen we in de pijn om wat haar is aangedaan, maar we zagen haar nog niet eerder huilen. Bill en Kiddo brengen het kind gezamenlijk naar bed en praten hun vete uit (de kijker krijgt pas nu inzicht in het complexe verhaal). Even lijkt er sprake te zijn van verzoening, maar tijdens het korte gevecht schakelt Kiddo Bill uit met de ‘Five Point Palm Exploding Heart Technique’ die ze van haar Chinese leermeester heeft geleerd. De kijker weet hoe bijzonder dit is, want deze Pai-Mei ‘haat blanken, verfoeit Amerikanen, en koestert niets dan minachting voor vrouwen.’ Zelfs Bill heeft deze dodelijke techniek niet mogen leren. Het is dus een eer dat Kiddo haar ultieme wraak op deze manier kan voltrekken.

Affect

Psychoanalytische begrippen als voyeurisme, narcisme en oedipale verhaalstructuur leveren weinig op voor een analyse van *Kill Bill*, of meer in het algemeen voor inzicht in de complexiteit en paradoxen van de hedendaagse beeldcultuur.³ Er zijn verschillende bronnen voor nieuwe inspiratie binnen de filmkunde, zoals de begrippen ‘performativiteit’ en ‘intermedialiteit’ uit de theaterwetenschap of de ludologie uit de nieuwe mediatheorie, maar in dit hoofdstuk ga ik in op het deleuzeaanse gedachtegoed omdat dit zich het meest verzet heeft tegen de traditionele psychoanalyse van Freud en Lacan.

Het werk van de filosoof Gilles Deleuze en de psychoanalyticus Félix Guattari (1972, 1980), is pas recentelijk binnen de filmwetenschap gerecipeerd (Rodowick 2001, MacCormack 2008). De psychoanalytisch georiënteerde filmwetenschap kon lang weinig aan met hun baanbrekende ideeën. Deleuze en Guattari stellen een niet-talig en anti-oedipaal model voor waarmee ze willen breken met de semiotische preoccupatie met betekenis, representatie en interpretatie (Colebrook 2002). In de filmwetenschap is dan ook de laatste jaren een verschuiving te zien naar onderzoek naar bijvoorbeeld ritme, energie, emotie, fragmentatie en rizomatische verbindingen (Flaxman 2000). Hierdoor worden andere vragen gesteld: in plaats van ‘wat betekent het?’ gaat het eerder om de vraag ‘wat doet een film?’ (Kennedy 2000).

Het belang van deze vragen wordt onmiddellijk duidelijk bij *Kill Bill*. De chronologie van het verhaal is dermate gefragmenteerd dat er geen sprake meer is van een oedipale structuur, zoals dat nog wel het geval is bij *Tomb Raider* (Lara Croft). Het levert voor een analyse van *Kill Bill* meer op om de rizomatische verbindingen te onderzoeken die totstandkomen tussen heden en verleden, tussen mensen, culturen, en genres. De film is een geweldsballet waarin ritme en energie belangrijker zijn dan betekenis. In deze choreografie van wraak is echter veel ruimte ingebouwd voor emotie, terwijl die in *Tomb Raider* ontbreekt. Kiddo wordt gedreven door een moederlijk verlangen om haar kind te beschermen en in een ‘gewone’ omgeving groot te brengen. Haar moederschap is de bron van affect in de *Kill Bill* films.

Om de kracht van de huidige beeldcultuur te kunnen begrijpen, is opnieuw aandacht nodig voor datgene wat kunst definieert, maar wat zich vaak aan de analyse onttrekt, namelijk de esthetische ervaring (O'Sullivan 2006). Deze ervaring wordt wel benoemd als een haptisch (Marks 2000) of affectief gebeuren (Hemmings 2005). Dit stelt de filmwetenschapper in staat om de analyse voorbij de kwesties van narratief en representatie te brengen. Het semiotische en psychoanalytische kader heeft de filmwetenschap lang geïnspireerd, maar dreigt deze ook wel gevangen te houden in kaders die niet helpen bij het begrijpen van de hedendaagse beeldcultuur. De focus op de zintuiglijke en emotionele ervaring van het audiovisuele medium van film beweegt ook voorbij het louter visuele, wat vaak de exclusieve aandacht binnen de filmtheorie heeft bepaald.

Bovendien verandert de hedendaagse beeldcultuur. Het is de vraag of het in bijvoorbeeld videoclip, games of mode nog wel om betekenis gaat. Het draait eerder om ritme, energie en affect. Ook films veranderen. Ontwikkelingen in recente films zouden kunnen worden benoemd als een beweging van sensatie naar affect. Als postmoderne cinema gekarakteriseerd wordt door vaak sensationele pastiche en performance (bijvoorbeeld *Kika*, *Moulin Rouge*, *Lola Rennt*, *Huit femmes*, *Chungking Express*, *Pulp Fiction*), dan kan de hedendaagse film gezien worden als een esthetisering van affect, met ruimschoots aandacht voor kleine tekens van menselijkheid in een wereld vol geweld (bijvoorbeeld *Todo sobre mi madre*, *Volver*, *21 Grams*, *Babel*, *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, *Marie-Antoinette*, *l'Amour*, *La vie d'Adèle*). Soms vindt deze ontwikkeling plaats binnen het werk van dezelfde filmmaker, zoals bij Tarantino, Almodóvar, Ozon of Kar-wai Wong. Nu films affect verbeelden in nieuwe esthetische vormen, vaak in een choreografie van geweld, is een zorgvuldige analyse nodig van de manieren waarop subjectiviteit en identiteit worden hernomen en gemedieerd.

Subjectiviteit en identiteit zijn binnen de psychoanalytische theorie, zoals die althans is verwerkt en gebruikt binnen de filmwetenschap, vaak gekoppeld aan een negatieve opvatting van verlangen, liefde en geluk. Deleuze en Guattari verzetten zich tegen de klassieke idee van verlangen als onderdrukt of als gebrek. In plaats van op zoek te gaan naar de repressieve vormen van een oedipale structuur, kan de filmwetenschapper ook onderzoeken hoe een film een veelvormig verlangen belichaamt.⁴ In het beste geval raakt dit aan het affirmatieve moment in film. Deleuze en Guattari noemen dat proces 'wording' (*devenir*). Dat is het moment van verzet, van verandering, van ontsnapping uit een identificatie die ons gevangen houdt. Zo zijn we weer terug bij de revolutionaire houding waar het in de jaren zestig allemaal mee begon, maar hopelijk met een nieuw elan dat voor de toeschouwer de ruimte schept voor het moment van 'wording,' waarin hij of zij een andere, namelijk affectieve, relatie kan aangaan met de film (Kennedy 2000).

Dit kan geïllustreerd worden met de laatste scène van *Kill Bill*, waar de affectieve kracht van het moederschap op ontroerende wijze naar voren komt. Na de dood van Bill is er een beeldovergang naar een hotelkamer. De camera filmt het dochttertje dat op bed televisie kijkt. De camera gaat via een kraanshot naar de badkamer. In een wonderlijk gekaderd shot van bovenaf door het plafond heen ziet de kijker Beatrix Kiddo op de vloer liggen tussen wastafel en wc, volkomen overmand door emoties, huilend en lachend tegelijkertijd, terwijl ze zachtjes ‘bedankt, bedankt, bedankt’ roept. Kiddo’s emotionele ontlading raakt ook de kijker. De twee films van *Kill Bill* tonen de lange weg van haar wording tot ‘warrior:’ haar jarenlange training en haar maandenlange wraakoefening. Maar aan het einde van de films is zij moeder geworden. Zo geven de films alle ruimte aan een complexe vorm van vrouwelijke ‘empowerment’, die zowel haar krijgerschap als haar moederschap inhoudt. In het allerlaatste filmbeeld omarmt Beatrix Kiddo stralend haar dochttertje: voor het eerst in tijden is ze gelukkig.